



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

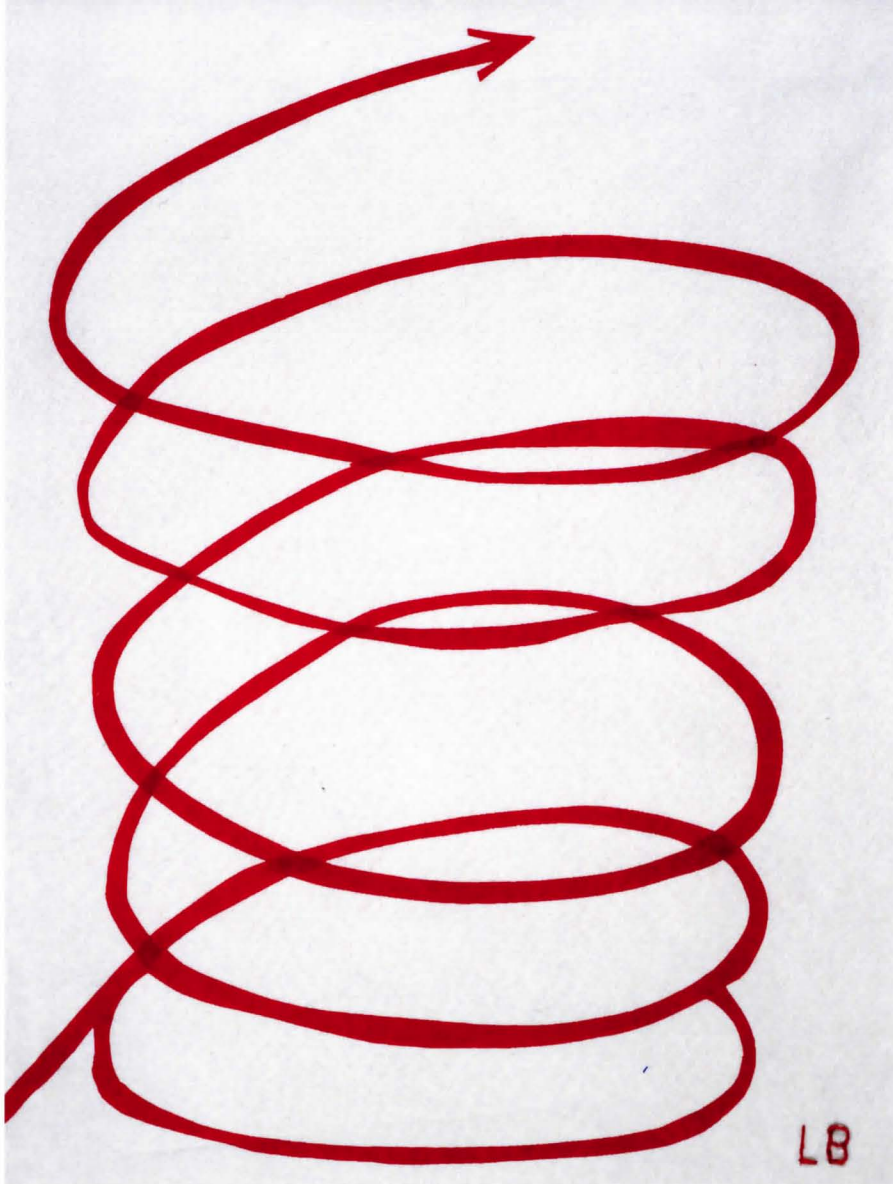
Year: 2016

Reigen der Macht

Bronfen, Elisabeth

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-128568>
Scientific Publication in Electronic Form

Originally published at:
Bronfen, Elisabeth (2016). Reigen der Macht. Salzburg: Salzburg Festival Bookshop.



SALZBURGER FESTSPIELE
21. JULI – 30. AUGUST 2017



Direktorium

Helga Rabl-Stadler
Präsidentin

Markus Hinterhäuser
Intendant

Lukas Crepaz
Kaufmännischer Direktor
(ab 1. April 2017)

Bettina Hering
Schauspiel

Florian Wiegand
Konzert

2	Vorwort
5	Essay
13	OPER
47	SCHAUSPIEL
73	KONZERT
113	KINDER & JUGEND
123	SERVICE
160	SPIELPLAN

Elisabeth Bronfen

Reigen der Macht

Macht des Begehrens

Die Macht hat bekanntlich viele Gesichter. Sie kann ebenso erhaben wie zerstörerisch, verlockend wie abstoßend, repressiv wie förderlich sein. Sie kann in gleicher Weise zur heldenhaften Apotheose führen wie die Betroffenen in einen Abgrund stürzen. In jedem Fall aber lenkt sie die Aufmerksamkeit auf etwas, das den Ablauf des Alltäglichen unterbricht. Wäre sie transparent und nicht auf eine Störung des Gewöhnlichen aus, bemerkten wir sie kaum: Was nicht heißt, dass die Aufdeckung jener Ereignisse, die unseren Blick auf ein komplexes Intrigengeflecht überhaupt erst offenlegen, auch das Ende jeglicher Machtverhältnisse bedeutet. Diese nehmen lediglich weiter ihren unterschweligen Lauf.

Am augenfälligsten wird Macht als Anomalie, wenn Kalkül und Leidenschaft aufeinandertreffen. Große Gefühle erzeugen einen eigenen Sog, der ein Machtspiel besonders rigoros durchzusetzen versteht oder dieses aufgrund persönlicher Interessen grandios scheitern lässt. Ergreifend – und deshalb das Anliegen dramatischer Kunst – sind also vornehmlich jene Geschichten, in denen sich das Morsche am Gesetz der Macht zeigt. Sie machen sowohl den menschlichen Einsatz sichtbar, den das rücksichtslose Durchsetzen von Machtinteressen fordert, wie auch den Bruchpunkt der Macht selbst. Diejenigen, die mit Gewalt andere zu überwäligen suchen, sind ihrerseits hilflos an diesen Drang zur Unterdrückung gebunden. Bemächtigung und Entmachtung erweisen sich als zwei Seiten einer Medaille.

Die von zahlreichen mythischen Geschichten durchgespielte Grundbedingung für das Überleben der Gemeinschaft postuliert zudem einen Widerspruch zwischen dem Begehren des Individuums und den dieses Begehren zügelnden kulturellen Codes. Dadurch ergibt sich nicht nur eine gegenseitige Bedingtheit von paternaler Autorität und Transgression, braucht das Gesetz doch den Verstoß, um seine Verbote zu erzwingen. Der Wille zur

Macht löst in denjenigen, die es zu unterdrücken gilt, unweigerlich Widerstand aus. Deshalb hat sich im Gegenzug als Grundbedingung moderner Subjektivität das Aufbegehren gegen symbolische Vorschriften durchgesetzt. Selbstbestimmte Wünsche gegen öffentliche Gebote zum Einsatz zu bringen, bedeutet Macht über die eigene Bestimmung zu ergreifen. Die Logik des Sündenbocks bietet für diesen Zwiespalt eine findige Sinnlösung. Jene Figuren, deren extremes Verhalten randständig erscheint, dürfen – und müssen – zugunsten einer Restitution der Gemeinschaft geopfert werden.

Bei diesem Wechselspiel zwischen Macht und Aufbegehren handelt es sich um zwei Arten der Repression: Zu tilgen ist einerseits jenes individuelle Begehren, das die Interessen einer konkreten Familie oder Gemeinde stört. Zugleich wird über die Opferung des Einzelnen aber auch eine systemische Unterdrückung von Kräften verhandelt, welche die Gesellschaft und ihre symbolische Ordnung grundsätzlich infrage stellen. Daraus ergibt sich jener Widerspruch der heldenhaften Apotheose, von dem die großen mythischen Geschichten zehren: Den Tod auf sich zu nehmen, den einem das Gesetz der Öffentlichkeit zugewiesen hat, mag eine erzwungene Wahl darstellen, gibt es doch aus dieser Verurteilung keinen Ausweg. Sich für den Tod bewusst zu entscheiden, wandelt aber einen äußeren Zwang zugleich in den Ausdruck eines intimen Wunsches. Die Macht des Schicksals wird zur Notwendigkeit, der man sich freiwillig beugt, weil man sie im Innersten begehrt.

Macht der Kunst

Für den Widerspruch zwischen öffentlichem Gesetz und persönlichem Begehren hat die Antike mythische Geschichten entworfen, in denen die Menschen den Launen der Gottheiten unterworfen sind: So Orpheus, der Sänger und Dichter, der in der Hoffnung, seine verstorbene Braut wiederzugewinnen, selbst den Wettstreit mit Pluto nicht

scheut. Die Macht seiner Musik überwältigt den Herrscher des Totenreiches, der ihm jedoch eine Bedingung auferlegt: Während er Eurydike zur Erde zurückführt, darf Orpheus seinen Blick nicht auf sie richten.

Das Verbot löst konsequenterweise einen Drang zum Verstoß aus, der zugleich eine Gefühlsambivalenz offenlegt. Sein Zweifel, ob Pluto ihn nicht vielleicht aus Eifersucht betrügt, mag vordergründig erklären, warum Orpheus zurückblickt. Eurydikes traurige Erkenntnis, Orpheus würde sie kraft seiner überwältigenden Liebe nun ein zweites Mal verlieren, lässt auch erkennen, wie sehr dieses Begehren eine ganz eigene Macht über ihn hat. Darüber hinaus bleibt offen, ob er sich umdreht, um sich zu vergewissern, dass er seine Geliebte weiterhin in Besitz hat. Oder will er Pluto ein weiteres Mal herausfordern, diesmal um die Macht einer Liebe zu beweisen, die sich allen Befehlen widersetzt? Weniger selbstbestimmt ist die Rolle, die Eurydike zugewiesen wird. Löst ihr Sterben Orpheus' kühnen Gang in den Hades aus, entpuppt sie sich alsdann als Pfand in einem Wettstreit, in dem ihr jegliche Macht abgesprochen wird. Sie muss sich ein zweites Mal dem Tod fügen und kann auf die Torheit ihres Bräutigams nur resigniert antworten. Sowohl die Macht seiner Musik als auch die zerstörerische Kraft seines Besitzanspruchs werden an ihrem schwindenden Körper verhandelt.

Dabei wirft Orpheus' fataler Blick auch ein Schlaglicht auf die Gefahr, die mit dem Wunsch einhergeht, als Künstler die Grenze zwischen Leben und Tod zu bespielen. Die Vermutung liegt nahe: Aus der Unterwelt will Orpheus nicht die leibliche Braut zurückbringen, sondern einen von ihrem irreversiblen Verlust geprägten Gesang. Der zweifache Tod Eurydikes entpuppt sich als die Voraussetzung für den Ruhm eines elegischen Sängers. Der Umstand, dass Apollo (zumindest in einer erbaulichen Version des Mythos) den Trauernden in den Himmel erhebt und ihm verspricht, in den Sternen das Ebenbild Eurydikes wiederzuerkennen, beweist einmal mehr – mit und gegen den Tod – die Macht eines auf der Tilgung der realen Braut basierenden imaginierten Blickes.

Widerspruch der Töchter

Das Aufbegehren individueller Wünsche gegen öffentliche Verbote kann auch als Widerspruch zwischen politischen Machtansprüchen und intimen Anliegen der Familie ausgetragen werden. In diesem doppelten Machtkampf zeigt sich das öffent-

liche Gesetz auf eine Weise mit privatem Verlangen verschränkt, die sowohl den Streit der Geschlechter als auch jenen der Generationen betrifft. Oft steht, wie in *La clemenza di Tito*, eine Mischung aus verblendeter Eifersucht und skrupelloser Ambition im Zentrum, mit der sich etwa Vitellia, die Tochter des abgesetzten Kaisers, ihre Machtposition in Rom sichern will. Da der großmütige Kaiser aber nicht bereit ist, aus der Vereitelung seiner Liebe politische Konsequenzen zu ziehen, kann Verhängnis in Glück gewendet werden. Zwischen zerstörerischem Verrat und strenger Verurteilung beweist sich die Verzeihung als dritte – vermittelnde – Haltung, die das Extreme beider Artikulationen der Macht aufhebt.

Eine andere Konstellation der Spiegelung von Kriegspolitik und Familienstreit wird in *Aida* durchgespielt. Hier setzen die verfeindeten Väter das Leben ihrer Töchter – Aida und Amneris – bewusst aufs Spiel, um ihre politischen Interessen durchzusetzen. Die beiden Frauen sind zerrissen zwischen der Macht ihrer vertrackten Liebe und der Treue gegenüber dem Vaterland. Als Sklavin gefangen, fungiert Aida als leiblicher Einsatz im Wettstreit zwischen den zerstrittenen Königen, nutzt Amonasro doch seinen Feldzug, um sie zu befreien. An ihrem Körper wird die Frage erörtert, wer der allmächtige Herrscher ist und wie in einer Welt des Krieges persönliche Leidenschaft ob-siegen kann.

Um sich zu Aida zu bekennen, muss Radamès seinerseits jenes Heer verraten, welchem er ursprünglich zum Sieg verholfen hat. Nachdem die Intrige auf- fliegt, steht auch er vor einer erzwungenen Wahl: Zu fliehen hieße, mit dem Code des Kriegers zu brechen – sich von Amneris retten zu lassen hieße, seine wahre Liebe zu betrügen. Indem er das Todesurteil auf sich nimmt, erkennt er die Autorität des Gesetzes an und unterminiert zugleich dessen Macht. Er stirbt nicht für das Wohl des Staates, sondern für sein partikulares Begehren. Aidas Entschluss, in der Gruft, in die er eingemauert wird, den Tod mit ihm zu teilen, setzt der Macht dieser transpolitischen Liebe ein Denkmal.

Die Kehrseite der falschen Wahl verkörpert Amneris, die als einzige den im Herzen der Familie ausgetragenen politischen Kampf überlebt. Ihr bleibt ein Trauerlied, welches jenes Schicksal bezeugt, dem nun auch sie sich fügen muss: dem Verlust des Liebesglücks sowie der Verantwortung, die sie als Tochter des Pharaos ins Zentrum der Macht rückt.

In Shakespeares *König Lear* zeigt sich eine weitere Vermischung öffentlicher und intimer Macht. Hier wird die familiäre Ablösung der Töchter vom Vater als Frage politischer Herrschaft abgehandelt. Der alte König will etwas Unmögliches, nämlich öffentlich seine Staatsmacht aufgeben und zugleich im Privaten an seiner Übermacht als Vater festhalten. Der Widerspruch im paternalen Gesetz, auf den sich die beiden älteren Töchter gar nicht erst einlassen, setzt die Tragödie in Gang. Als konsequente Folge der öffentlichen Abdankung des Lear teilen sie das ihnen zugesprochene Reich unter sich auf und setzen ihn zugleich auch als Vater ab. Der alte König hofft, seine Töchter trotz des Zusprechens von politischer Macht emotional in Schach zu halten. Doch entgegen seiner Erwartung wird er – ungeschützt in der freien Natur ausgesetzt – zur Verkörperung der politischen Strenge seiner Töchter. An der äußersten Brutalität, mit der die beiden Schwestern ihre eigenen Ziele durchzusetzen versuchen, zeigt sich ein Zerrbild politischer Macht in den Händen von Töchtern, die der weiblichen Tugend der Milde entsagt haben.

Das Schweigen der dritten Tochter mag zwar eher an unsere Sympathie appellieren, doch auch dieses bezeugt: Auf die unlautere Vermischung von Privatem und Öffentlichem reagiert Cordelia mit einer ebenso unnachgiebigen Verweigerung. Als sie daraufhin von ihrem Vater vom Erbe ausgeschlossen wird, nimmt sie die Ausgrenzung als politische Herausforderung an. So bezeugt der im *Lear* als Krieg ausgetragene Familienzweist in seiner Radikalität unzweideutig das Morsche im paternalen Gesetz: Der von den verblendeten Machtansprüchen eines Vaters ausgelöste Krieg mündet in der Zerstörung seiner gesamten Familie.

Die Macht der Machtlosen

Wie aber steht es mit der Macht jener entmachteten Figuren, die in so armselige Lebensumstände eingebunden sind, dass sie, um ihr Unbehagen an diesen zum Ausdruck zu bringen, auf gefährliche erotische Spiele zurückgreifen? Um sich gegen die Eifersucht des Soldaten Wozzeck zu schützen, mit dem sie ein uneheliches Kind hat, verkündet Marie: ein Messer im Bauch wäre ihr lieber als seine Schläge. Nach einem unbedachten Flirt mit einem Tambourmajor wird am Teich im Wald, unter einem blutroten Mond, dieser Wunsch wahr. Der Affekt des verarmten Soldaten spiegelt die ver-wahrlosten sozialen Mächte, an denen er längst zerbrochen ist.

Hauptmanns Magd, Rose Bernd, bleibt ihrerseits am Ende nur der Kindsmord, weil sie vor Gericht keine Worte finden kann für jene sexuellen Verstrickungen, in die sie sich hat einlassen müssen. Wenngleich die Morde der Katerina Ismailowa, Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk*, wesentlich berechnender erscheinen, so stellen auch sie lediglich eine Spiegelung der gesellschaftlichen Bedingungen dar, die die Gattin eines provinziellen Geschäftsmannes gefangen halten. Ihre erotischen Reize entpuppen sich als Mittel, um die brutale Unterdrückung am Hof ihres Gatten gegen eben jene Männer zu wenden, die sie bislang missbraucht haben.

Das Begehren dieser Figuren ist von Anfang an zum Scheitern verdammt, weil sie nicht eigenständig handeln, sondern auf die desolate Lage, in der sie sich befinden, nur reagieren können. Die Zerstörung, die sie hervorrufen, lässt kurz die grausamen Konsequenzen des Abgleitens aus der Gesellschaft aufblitzen. Dann taucht alles wieder ins Alltags-geschehen ab. Die Kinder laufen zum Teich, um Maries Leiche zu sehen; die Gefangenen ziehen ohne Katerina weiter nach Sibirien.

In diesem Reigen erotischer Verführungen nimmt Lulu, die bedeutendste Femme fatale der Moderne, einen besonderen Platz ein. In den Männern, die sie zu Vereinnahmen suchen, löst sie eine gefährliche Lust aus und hofft diese so ihren Wünschen zu unterwerfen. Zwar ruft sie in anderen Eifersucht, Betrug, Erpressung und Gewalt hervor, doch ihre zerstörerische Macht wirkt reaktiv. Lulu verfolgt weniger eine ausgeklügelte Strategie, als ihr Charme eine fatale Serie an unheilvollen Ereignissen in Gang setzt.

Selbst Opfer gesellschaftlicher Verhältnisse, die sie nicht steuern kann (ist sie doch existenziell von der Gunst wohlhabender Männer abhängig), spiegelt das gewiefte Rollenspiel, mit dem sie andere in ihren Bann zieht, die Fragilität ihrer eigenen Situation. Treffend zeigt das Porträt, welches Lulu überallhin begleitet, die Verführerin im Pierrot-Kostüm. Ihre Anziehungskraft ist als Maskerade zu verstehen, hinter der sich keine selbstbestimmte Akteurin versteckt. Vielmehr bietet sich Lulu explizit als Projektionsfläche ihren Geliebten an, im Wissen, dass diese von dem von ihr verkörperten Bild auch betrogen werden wollen.

Wird Lulu von denjenigen, die sie begehren, nie begriffen, so übersteigert sie zugleich alle auf sie übertragenen Wünsche. Dabei treibt sie eine von Fatalität gezeichnete Kraft an, die ihr mehrmals

erlaubt, das Schicksal zu ihren Gunsten zu wenden. In dem Umstand, dass ihre erotische Macht weniger auf ein Überleben ausgerichtet ist als auf eine Ver- ausgabung des Selbst, zeigt sich die moderne Variante jener erzwungenen Wahl, die im Tod die einzig wählbare Freiheit entdeckt. Weil Lulu für sich keine Existenz jenseits der Zu- weisungen, die an sie herangetragen werden, be- ansprucht, wird an ihr auch die Automatisierung der modernen Subjektivität evident. Sie lässt sich im Zirkel der Möglichkeiten, die das exzessive Leben in der Großstadt bietet, treiben, steigt aus dem Nichts auf, um – erneut an den Rand der Gesellschaft ge- drängt – wieder in den Abgrund zu stürzen. Ent- scheidend ist die Notwendigkeit dieser Zirkularität. Das Unheil, das Lulu anstiftet, und der an ihr ver- übte Missbrauch erweisen sich als die zwei Seiten einer Medaille. In Jack the Ripper, der eine eigentümliche Faszina- tion auf sie ausübt, trifft sie schließlich ihr Fatum. Diese triebhafte Zerstörungsmaschine des Weib-

lichen fungiert ebenfalls als Leerstelle. Der Tod, den er ihr gibt, ist zufällig und schicksalhaft zu- gleich. Und die Leichen, die er in ihrer ärmlichen Londoner Wohnung hinterlässt, stehen für den logischen Endpunkt jener Serie an Unglücksfällen, die Lulu verantwortet hat. Seine Anonymität lässt einmal mehr jene dramaturgische Logik erkennen, die die Macht des Begehrens und die Macht des Gesetzes miteinander verschränkt. Der Serien- mörder macht die Fehlbarkeit jenes Geld- und Justizsystems, an dem Lulu und ihre Verehrer sich aufreiben, sichtbar und verschwindet nach voll- endeter Tat wieder aus dem öffentlichen Blick. Das Gesetz wird ihn nicht fangen und somit auch nicht verurteilen können. Die Leichen wiederum, die auf der Bühne verharren, bezeugen: Als Trieb- feder der Gesellschaft wird das Zirkulieren von Macht unbemerkt weiter wirken. Diese Macht bleibt nicht trotz, sondern aufgrund der Opfer unaufhaltsam. Auf ihr erneutes Aufflackern können wir vertrauen.

Elisabeth Bronfen

Panoply of Power

Power of Desire

Power comes in many guises. Sometimes it assumes the shape of the sublime, sometimes the face of destruction. Sometimes it comes as a repressive force, sometimes it brings emancipation. While in dramatic texts, it often leads to the apotheosis of the hero and heroine, it can just as easily let them fall into an abyss. In all cases, however, our attention is drawn to the fact that something has disturbed the ordinary course of events. If the mechanisms of power at issue were operating transparently, we would hardly take notice of them. This doesn't, of course, mean that finding closure for those events which made us aware of an intricate battle for in- fluence and mastery in the first place is tantamount to the end of all power relations. These merely continue their course unseen.

Power emerges as an anomaly most strikingly when calculation and passion come into conflict. Strong emotions produce a force of their own, which either helps to implement a particular power game with utmost rigour or allows it fail magnificently owing to personal interests. Compelling – and thus the concern of dramatic art – are, in turn, primarily those stories, in which a rotten kernel at the heart of the law of power comes to surface. These stories render visible both the human casualties resulting from any ruthless enforcement of authority as well as the breaking point of power itself. Those who, by force, seek dominion over others, are themselves invariably implicated in this drive towards sup- pression. Empowerment and disempowerment manifest themselves as two sides of the same coin.

One of the most seminal preconditions for the sur- vival of the community, played through in countless mythic stories, is, furthermore, predicated on a conflict between the desires of the individual and the cultural codes which necessarily curtail these. As a result, paternal authority and transgression are not only reciprocal, given that the law requires acts of violation so as to impose its prohibitions with particular urgency. Rather, a will to power inevitably also provokes resistance on the part of those whom it seeks to oppress. For this reason, resistance and protest against symbolic injunctions, have – as though in a countermove – emerged as the pre- condition of modern subjectivity as well. To insist on pitting personal ambitions and fantasies against public dictates and prescriptions means taking control over one's own destiny. The cultural logic of scapegoating offers a poignant solution for this antagonism. Characters whose extreme behaviour allows them to be targeted as marginal, may – indeed must be – sacrificed in the name of com- munity restitution.

At issue in this interplay between power and protest are, then, two types of repression. On the one hand, individual desires that threaten to fundamentally disturb the interests of a concrete family or com- munity must be extinguished. At the same time, by virtue of sacrificing individuals deemed ex- pendable, what also comes to be negotiated is the systemic suppression of those forces which fundamentally question society and its symbolic order. As a result, great mythic stories also thrive on a radical contradiction inherent to notions of heroic apotheosis: to accept the death sentence, which public law has chosen as its just punishment, may appear as a false choice, given that there is no escape from this conviction. To consciously choose this death, however, also transforms an external enforcement into the expression of an intimate wish. The force of fate becomes a necessity to which one willingly complies, because in one's heart this is what one desires.

The Power of Art

So as to render tangible the conflict between public law and personal desire, antiquity came up with mythic stories in which humans found themselves subjected to the capricious moods of the gods. Faced with this predicament, Orpheus, the singer and poet, willfully engages in a competition with Pluto, in the hope of regaining his deceased bride. While the power of his music overwhelms the god

who rules over the realm of the dead, Pluto does impose one condition on the release of his beauti- ful inmate. While leading Eurydice back to earth, Orpheus must at no point turn around to gaze at her.

If the prohibition necessarily calls forth a transgres- sive impulse, it also renders visible an ambivalence of feeling on the part of the mourning lover. Orpheus' disobedience can only in part be ex- plained by the suspicion he suddenly harbours that, out of jealousy, Pluto may be in the process of betraying him. Eurydice's sad recognition that, owing to his overwhelming love, Orpheus is in the process of losing her a second time, also draws attention to the fact that this desire has developed a power of its own. What remains unanswered, after all, is whether Orpheus turns around so as to assure himself that he is again in possession of his bride. Or does he seek, instead, to challenge Pluto once more, only this time so as to prove the power of a love that defies all commands?

Far less self-determined is the role ascribed to Eurydice. If her death triggers Orpheus' bold venture into Hades, she ultimately proves to be the stake in a competition in which all power is denied to her. Forced into subjection to death a second time, she can only offer a response of resignation to the foolishness of her bridegroom. What thus comes to be negotiated over her fading body is both the power of his music as well as the destructive force of his possessive love. Orpheus' fatal gaze, however, also draws into focus the danger accompanying a musician's desire to perform his art on the boundary between life and death. One may even want to speculate that Orpheus, the artist, does not even want to claim a living bride from Hades, but rather return with a song authorized by her irrevocable loss. Eurydice's double death emerges as the precondition for his celebrity as an elegiac singer. The fact that Apollo (at least in an edifying version of the myth) asks the mourner to join him in heaven, promising Orpheus that he will rediscover Eurydice's image in the stars, proves once again – with and against death – the power of an imaginary gaze, predicated on the extinction of the actual woman.

The Daughters' Contradiction

The rebellion of individuals, driven by dangerous personal wishes against official prohibitions is often also staged as the conflict between political claims to power and the intimate concerns of the family.

In this double struggle for power, official law proves to be intertwined with private desires in a manner that involves both a battle between the sexes as well as a struggle between generations. Often, as is the case in *La clemenza di Tito*, we find a mixture between blind jealousy and scrupulous ambition at the centre of the conflict, as in the case of Vitellia, the daughter of the deposed ruler of Rome, who seeks to protect her own political power in the city. Because the noble emperor, Tito, in turn, is not willing to reap political gain from his romantic disappointment, a fatal destiny can be turned into good fortune. Pitted against both destructive betrayal and stern judgment, sweet forgiveness proves to be a third, mediating attitude, overcoming the extremity of the other two articulations of power.

In *Aida*, a different constellation of the interplay between war politics and family strife is played through. In this case the embattled fathers consciously compromise the lives of their daughters – Aida and Amneris – so as to accomplish their own political interests. Both women find themselves torn between the power of their ambivalent love for Radamès and their loyalty toward their fatherland. Aida, in her role as a captured slave, functions as the physical stake in a competition between the two quarrelling kings, given that Amonasro claims the aim of his military campaign is to liberate his daughter. Not only is the question as to who is the more powerful ruler to be decided over her body, but also the question how, in a world of war, personal passion might win the day.

Compelled to prove his unconditional for Aida, Radamès, in turn, must betray the army which he had initially led to victory against the Ethiopian forces. Once the conspiracy is found out, he, too, finds himself faced with a false choice. While, on the one hand, a flight from Egypt would be tantamount to breaking with the code of the warrior he has hitherto lived by, allowing Amneris to save him would, on the other hand, imply betraying his true love. By accepting the death sentence imposed upon him, he can acknowledge the authority of the law even while undermining its power. He is willing to die not for the good of the nation, but for his personal desire. Aida's decision to seek out the vault in which Radamès has been imprisoned, so as to share death with him, serves to commemorate this trans-political love. Amneris, who alone survives the political battle fought through at the heart of these two royal families, embodies a different kind of false choice. To her is left a song of mourning, attesting

the force of fate to which she, too, must now comply; namely the loss of her romantic happiness but also the political responsibility, which she, as the surviving daughter of the pharaoh, must now assume. In Shakespeare's *King Lear* we find a different enmeshment between public and intimate power. Here a family affair, namely the detachment of the daughters from their father, is negotiated as a question of political sovereignty. The old king wants something impossible when he claims that he wishes to relinquish his power in the public realm even while, in the domestic realm, he seeks to retain the superiority of his demands as a father. This contradiction at the heart of paternal law, which the two older daughters simply refuse to engage with, sets the tragedy in motion. As the logical consequence of Lear's abdication, they divide the realm bequeathed to them amongst themselves, even as they dispose of him as a father as well. The old king had, of course, hoped to wield emotional power over his daughters despite having granted them all his political influence. Contrary to this expectation, once he has been cast out into the brutality of bare nature, he instead serves as an embodiment of their own political severity. The extreme brutality with which these two sisters seek to achieve their own aims offers a grotesque reflection of cultural anxieties regarding political power placed in the hands of daughters who have repudiated the feminine virtue of clemency.

The silence of the third daughter may appeal more to our sympathy, but it, too, is evidence of affective rejection. Cordelia responds to her father's dishonest confusion between private and public claims with an equally unrelenting refusal. She has nothing to say. If, as a result, she finds herself excluded from her father's inheritance, she turns familial ostracism into a political challenge. The radicalness with which in *King Lear* a family feud finds itself played out as a bloody battle between nations bears witness to what is rotten in paternal law. The war, called forth by a father's blind claim to dominion over his daughters, results in the destruction of his entire family.

Power of the Impotent

The case is a very different one for those disempowered figures who are confined to such abominable living conditions that they can only fall back on dangerous erotic games so as to give voice to their discontent. So as to protect herself against the jealous frenzy of the soldier Wozzeck, with whom she has an illegitimate child, Marie declares she

would rather have a knife in her stomach than his fists in her face. After a thoughtless flirtation with a drum major, her wish will come true. Under the light of a blood-red moon, at the edge of the pond in the neighbouring forest, Wozzeck will stab her to death. The equally thoughtless affect of this destitute soldier, however, merely mirrors the deplorable social powers that had long ago turned him into human detritus.

Hauptmann's maid, Rose Bernd, in turn, has recourse to killing her child, because, in the courtroom, she can find no words to describe the sexual entanglements which she has unwittingly got herself caught up in. Even if the murders committed by Katerina Izmailova, Shostakovich's *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, appear to be far more calculated, they too, serve to mirror the social conditions that hold this wife of a provincial businessman hostage. Her erotic charms emerge as the means that will allow her to turn the brutal oppression she experiences in her home against the very men (most notable her husband and her father-in-law) who had repeatedly mistreated her.

From the start, the desire of these figures is condemned to fail because, rather than acting as autonomous, self-determined subjects, they can only respond to the desperate condition in which they find themselves. For a brief moment, the destruction they call forth draws our attention to the cruel consequences of being left behind by society. Then everything falls back into the routine of the everyday. The children run to the pond to look at Marie's corpse; the prisoners trek on towards their prison camp in Siberia without Katerina.

In this panoply of erotic seductions, Lulu, the infamous femme fatale of modernity, assumes a special place. By arousing a dangerous fascination in the very men who seek to appropriate her, she hopes to subjugate them to her own desires. And yet, even if she arouses jealousy, betrayal, blackmail and violence in others, her destructive power emerges as purely reactive. Rather than pursuing a sophisticated strategy, Lulu's charm merely sets a fatal series of portentous events in motion.

While she is herself the victim of social conditions she can not control (dependent in her very existence on the good graces of prosperous men), the skilful role-playing with which she enchants others, mirrors the fragility of her own situation as well. The portrait which accompanies Lulu wherever she goes, tellingly depicts the seductress in a Pierrot costume. Her charm is to be understood as a masquerade, behind

which no self-determined actress is hiding. As such, Lulu quite explicitly offers herself up to her various lovers as a screen woman, confident that they want to be betrayed by the image she embodies. If, then, Lulu is never actually understood by those who so vehemently desire her, she also exceeds all fantasies that come to be projected onto her. In her con game, she is driven by a fateful force which allows her to repeatedly turn fatal accidents in her favour. Given that her erotic power is less concerned with survival than with self-expenditure, we find in her story a modern variation of false choice, discovering in death the only freedom that can be elected.

Because Lulu does not make claim to any existence beyond the roles that others project onto her, she also renders visible the automatization of modern subjectivity. She allows herself to float in the circle of possibilities that life in the big city, with all its excesses and pitfalls, offers. Having emerged out of nowhere, she ultimately falls back into the abyss of the unseen destitute urban masses, having once more been relegated to the margins of society. Decisive is the necessity of this circular movement. The disasters which Lulu instigates and the abuses she is compelled to bear emerge as two sides of the same coin.

In Jack the Ripper, who holds a strange fascination for her, she finally meets her nemesis. Almost mechanically driven to destroy the feminine, with no psychological traits that characterize him over and beyond the menace he represents to women, he, too, functions as a void in the social fabric. His killing of Lulu is both accidental and fateful. And the corpses he leaves behind in her windowless garret in London, represent the logical conclusion to the series of unlucky events which Lulu is responsible for. His anonymity draws into focus once again a dramaturgic logic which entangles the power of desire with the power of the law. If the serial killer renders visible the fallibility of the very financial and justice system that came to destroy Lulu and her admirers, he again disappears from sight once his deed has been accomplished. The law will not catch up with him and can, therefore, neither judge nor condemn him. The corpses, in turn, that are left behind on the stage, render up an evidence of their own: as the primum mobile of society, the circulation of power continues to have its effect, albeit unnoticed. Power inexorably remains not despite but because of the victims it claims. We can depend on its renewed recurrence – on stage and off.